

Mito e ideología audiovisual: la representación de obreros en *Arbeiter verlassen die Fabrik*

Myth and Ideology: Workers' Representation in Harun
Farocki's Audiovisual Essay *Arbeiter verlassen die Fabrik*

Vinicio Benalcázar Jácome
Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador
viniciobenalcazar@gmail.com

Enviado: 28 julio 2021 | **Aceptado:** 8 mayo 2022

Resumen

El ensayo visual constituye una estructura argumentativa y narrativa que, a partir de elementos audiovisuales, viabiliza la enunciación del realizador. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ensayo visual de Harun Farocki, evidencia esa posibilidad y se configura en una herramienta discursiva que expone como temática central al obrero. Este trabajo indaga en esa particularidad y revisa los fragmentos que integran el ensayo. En este ejercicio se recurre a los niveles de sentido de Roland Barthes, y a las categorías texto y discurso de Teun Van Dijk. A partir de ese abordaje, se contrasta la relación entre lo mítico y lo ideológico en la constitución visual del obrero. Además, examina la forma en la que el ensayo visual se constituye en un dispositivo para pensar al obrero. Estos componentes se integran a las categorías epistemológicas para lograr una confluencia que, desde los niveles de sentido, avance al análisis de discurso.

Palabras clave: Ensayo visual, obrero, mito e ideología.

Abstract

The visual essay is constituted as an argumentative and narrative structure that, from audiovisual elements, makes feasible the enunciation of the filmmaker. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, a visual essay by Harun Farocki, expresses the possibility of enunciation and is configured as a discursive tool, which exposes, as a central theme, the worker. This work investigates this particularity and reviews the fragments integrated in the essay. In this exercise, Roland Barthes' theory «levels of meaning», and Teun Van Dijk's thesis «categories of text and discourse» are used. From this approach, the relationship between mythical and ideological thinking of the visual constitution of the worker in the film is contrasted. Furthermore, explores the way in which the visual essay constitutes a device to think about the worker. These components are integrated into the epistemological categories to achieve a confluence that, from the levels of meaning, advances to discourse analysis.

Keywords: Visual essay, worker, myth and ideology.

«Las máscaras que en lo económico asumen las personas, no son más que *personificaciones*¹ de las relaciones económicas como portadoras de las cuales dichas personas se enfrentan mutuamente».

KARL MARX (104)

Introducción

La vez que miré la secuencia de los hermanos Lumière (1895), me llamaron la atención los personajes. Hombres y mujeres –incluso un perro y un caballo– irrumpiendo en una calle vacía. Estas personas quedaron registradas gracias a un dispositivo tecnológico que resultó ser el inicio de la cinematografía. De ese hecho hasta la actualidad han pasado más de 120 años. La relevancia de ese momento radica en que esa breve secuencia se constituiría en uno de los primeros registros audiovisuales en la historia del cine. Mi asombro se repite cuando me encuentro nuevamente con esos personajes. En esta nueva ocasión, los sujetos forman parte de un producto audiovisual más largo. Están contenidos en un ensayo visual junto a otros con los que comparten una condición. Son obreros y obreras al momento de dejar la fábrica. No es sino hasta ese instante que reparo en su condición social en relación con el trabajo. Este nuevo encuentro ya vino acompañado de dudas: ¿Quiénes son esos sujetos en términos de representación visual? ¿Qué articula a los fragmentos que conforman ese ensayo visual? ¿Ese producto audiovisual recoge a los personajes para mostrarlos en su dimensión social? En definitiva, esas inquietudes desembocaron en la pregunta que guía el presente estudio: ¿Es *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica), de Harun Farocki (1995) –al usar el dispositivo del ensayo visual, mostrando las representaciones de obreros en filmes clásicos–, un discurso acerca de lo mítico y lo ideológico sobre la categoría del obrero como sujeto social?

Para avanzar en la respuesta a esta pregunta, este artículo recoge la propuesta de Roland Barthes respecto a lo comunicacional, lo obvio y lo obtuso (*Lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces*), en lo referido a mito e ideología (*Mitologías*) y en lo que tiene que ver con los elementos que participan en la producción y circulación de imágenes (*La cámara lúcida*). Por otra parte, se recurre a Teun Van Dijk y sus reflexiones en torno al texto y al discurso (*La noticia como discurso*), y en lo relacionado a lo interdisciplinario del discurso («El estudio interdisciplinario»). Si bien el cruce entre las propuestas de ambos autores permite llevar a cabo el análisis del objeto de estudio, también intenta propiciar la reflexión y debate sobre la lectura de imágenes. Un ejercicio que apunta a contribuir al desarrollo metodológico para la decodificación de productos audiovisuales.

1 En algunas ediciones del mismo texto (*El capital: crítica de la economía política*), *personificaciones* se traduce como *representaciones*.

Por otra parte, se recogen análisis acerca de la propuesta de Harun Farocki, tales como el de Fabiola Alcalá («La representación de la vida obrera»), Camila Van Diest («Qué traman las imágenes»), José María de Luelmo Jareño («Salidas de fábrica»), Sebastián Cardella («Agamben, Farocki»), y el propio Harun Farocki (*Desconfiar de las imágenes*). Finalmente, hay otras y otros varios autores que aportan para la resolución del problema planteado en temas específicos tales como la visualidad, el ensayo visual, el obrero y la representación.

Con el objetivo de desarrollar la temática propuesta, este artículo expone la manera en que *Arbeiter verlassen die Fabrik*, al usar el dispositivo del ensayo visual, y mostrando las representaciones de obreros en filmes clásicos, se constituye en un discurso acerca de lo mítico y lo ideológico sobre la condición del obrero como sujeto social. Es decir, el propósito es revisar el filme y contrastarlo con las categorías de análisis planteadas. El recurso metodológico específico será partir de la propuesta barthesiana y avanzar hacia el análisis de discurso (Alonso y Fernández).

Cabe indicar que, si bien la producción *Arbeiter verlassen die Fabrik* se compone de varios fragmentos de otros filmes, este estudio no repara en las particularidades relacionadas con sus condiciones concretas de producción. El interés se concentra en el producto audiovisual de Farocki como objeto a estudiarse a través de una metodología específica. Los detalles de producción de los fragmentos se consideran elementos colaterales que no determinan su uso posterior en el producto ensamblado. Al ser producciones icónicas del cine, las peculiaridades de los filmes que utiliza Farocki son ampliamente conocidas. Por lo tanto, este estudio no busca validar o desmentir esas condiciones.

La indagación estará enfocada en tres aspectos. El primero es analizar la representación de los obreros en el filme, que se estructura a partir de la yuxtaposición de imágenes de archivo como un relato liminal entre arte y política. Este ejercicio se centra en la revisión de algunas secuencias del ensayo visual de Farocki (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), que se pondrán en diálogo con las categorías de análisis. El segundo aspecto se ocupa de contrastar la relación entre lo mítico y lo ideológico, sobre la condición del obrero como sujeto social, desde el enfoque de la visualidad. Por último, el tercer aspecto se orienta a examinar cómo el ensayo visual se constituye en un dispositivo para pensar, desde lo visual, el problema de los obreros como sujetos sociales.

La constitución social y económica del obrero está directamente conectada al lugar que ocupa en relación con el trabajo. En términos visuales, esa constitución se presenta eventualmente en los personajes al momento de caracterizarlos en la fábrica, junto a la maquinaria que determine su condición. En los fragmentos audiovisuales que componen la obra de Farocki, el sujeto obrero se plantea ya constituido, independientemente de las articulaciones visuales que lo configuren. Es decir, la condición pasa a ser una construcción simbólica representacional, más que una ubicación en términos económicos y visuales en la relación con el trabajo. Por lo tanto, el estudio no repara en la ratificación o impugnación del sujeto. El obrero trasciende lo económico y su representación se abre a paso más allá de los anclajes convencionales.

En consecuencia, este estudio se compone de una introducción que presenta la puerta de entrada a la problematización y a las búsquedas. Lo siguiente es plantear tres temas a tratar: la representación del obrero en el cine, la relación entre lo mítico y lo ideológico en el ensayo audiovisual, y el ensayo visual *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995). A continuación, se ubican las herramientas metodológicas que se utilizarán en el análisis. Luego, se presenta el tratamiento e interpretación de los resultados y, finalmente presento la discusión y las conclusiones.

En síntesis, ese encuentro con los sujetos representados en una de las primeras secuencias del cine se constituyó en un pretexto para hoy emprender en esta tarea. Esos trabajadores y trabajadoras, que hace 120 años salían apurados de la fábrica, actualmente motivan el avance de este estudio. El grupo que urgente abandonó el sitio de trabajo para retomar la vida por fuera del perímetro laboral se apresta a protagonizar las reflexiones que se derivan de sus representaciones en las siguientes páginas.

Obreros representados

En el cine hay varios casos de representaciones de obreros. De manera rápida se mencionan algunos para acercarnos en términos visuales y generales a la figura revisada en este ensayo. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière y Lumière), considerada uno de los registros iniciales del cine, es una breve secuencia enfocada en la emergencia de un grupo de obreros desde una fábrica. *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein) es una película que retrata el motín emprendido por un grupo de trabajadores navieros. *On the Waterfront* (La ley del silencio, Kazan) es un filme con una carga moral invertida en el que la arenga obrera se puede conjugar con pasajes religiosos. *La classe operaia va in paradiso* (La clase obrera va al paraíso, Petri) es la asimilación de la condición obrera por parte de un trabajador fabril. *Novecento* (Bertolucci) es una representación histórica de los conflictos en la Italia de la primera mitad del siglo xx. Este es un sumario que no se pretende exhaustivo, sino, sencillamente, su objetivo es mostrar brevemente esa presencia del sujeto obrero en el desarrollo del cine.

Aquel sujeto moderno, en su dimensión económico-objetiva, que entrega su fuerza de trabajo a cambio de un valor, es el obrero. Ese personaje transfigurado en «una mercancía como cualquier otro artículo de comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado» (Marx y Engels 75). Por otra parte, está presente también en su dimensión ética-subjetiva, planteada por Jacques Rancière en *La noche de los proletarios*. En este caso, los obreros, más allá de las relaciones formales objetivas en su rol político, trascienden a roles creativos articulados a su contingencia y subjetividad. Es ese sujeto complejo el centro de la indagación. Esta sería su amplia ubicación en el sistema económico, político, ético, estético, pero para efectos del presente estudio, incumbe su lugar en el sistema de significación. Sin pensar que pudieran ser sistemas aislados, sino más bien conside-

rándolos interdependientes dentro de la trama relacional de las representaciones. Es ese obrero, fraguado por el acontecer de las contradicciones de clase, por su relación con la máquina, por sus tensiones con el trabajo, por su lugar en el mercado, por sus aspiraciones y derroteros, el que se muestra representado socialmente. Son esas relaciones las que se evidencian, visualmente, en varios dispositivos modernos. Desde la fotografía hasta el cine han ofertado a estos sujetos. Se han podido ver trabajadores en proceso de emancipación o sometimiento, convertidos en un anexo de la máquina o entes independientes, como sujetos con agencia u oprimidos por los regímenes. Este obrero en su cuerpo lleva inscrita la relación con el sistema y esto se traduce en representaciones socialmente configuradas.

La representación se configura como un proceso a través del cual asignamos y producimos sentido. Para desarrollar esto utilizamos uno o varios sistemas de relaciones de significación en los cuales «los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados» (Hall 450). Así, se concibe a la representación como una proyección simbólica de las entidades a las cuales personifican. Es necesario aclarar que «no se trata de una vuelta a la *mímesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia [sino] de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad» (Mitchell 23). Los significados inscritos en las representaciones que circulan en la trama social no pueden ser decodificados desde un ejercicio mecánico. Se requiere ubicarlos en su más amplia dimensión, ya que esos significados son fruto de una serie de variables, constituidas en el mismo relacionamiento que los produce y los pone a circular. Es decir, la representación, en términos amplios, responde a las configuraciones y acuerdos colectivos, a los códigos, o a las convenciones de uno u otro espacio cultural. En términos audiovisuales, los elementos existentes dentro de una producción cinematográfica, como contenedor de sentidos, responden a la misma naturaleza relacional que cualquier otro tipo de representación.

El cine, al igual que otros dispositivos de representación, se desarrolla en función de las relaciones y los contextos. Forma parte de los sistemas de representación a través de los cuales construimos percepciones. Se ubica en medio de circuitos a los que accedemos para configurar las lecturas e interpretaciones del mundo. En torno a la presencia del obrero en el cine, «casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica» (Farocki, *Desconfiar de las imágenes* 195). Desde la primera proyección pública de 1895, la figura del obrero ha sido un elemento periférico en las narraciones audiovisuales de la gran industria cinematográfica. En este particular radica la relevancia de agrupar las múltiples representaciones dispersas enfocadas en la figura del trabajador. Lo significativo del ejercicio está en el reconocimiento de ese sujeto representado como parte de un sistema audiovisual de producción de sentidos. Es decir, que este personaje presente en los circuitos comunicacionales constituye una representación de su propia

materialidad, ya que «los sistemas de representación son sistemas de significado por los que representamos el mundo para nosotros mismos y para los demás» (Hall 207).

Esta asociación representacional, entre la figura del obrero y el cine como dispositivo audiovisual de producción y reproducción de discursos, sugiere que una producción cinematográfica se presta para la indagación de sentidos. Por ejemplo, pensar en las secuencias que la conforman, la locución o el montaje abre un universo de posibilidades sígnicas por revisar. Los segmentos visuales como recortes que, si bien exponen algo, también son el testimonio de lo que quedó por fuera, en ambos casos, dejan ver un discurso de lo que el realizador quiere mostrar u ocultar. La locución condiciona la interpretación de lo que se observa, pero también reconfigura las posibilidades interpretativas, ya que observamos que la voz emitida tiene distancia del objeto expuesto. Finalmente, el montaje estructurado durante la edición responde a los intereses narrativos de uno u otro director. Es decir, la disposición de los elementos en el archivo de origen da cuenta de una representación, mientras que su uso en la obra colateral expone un segundo interés narrativo. Específicamente, en el caso de Farocki se evidencia que es posible «montar las escenas del cine en las que ha aparecido el mundo obrero y reordenarlas para con ellas pensar sobre temas de visibilidad, orden, poder, identidad, representación cinematográfica» (Alcalá 57). En definitiva, la estructuración de los distintos elementos configura la posibilidad de evidenciar una serie de discursos inscritos en la pieza audiovisual.

Inflexión mítica y sustancia ideológica en el ensayo audiovisual

El mito como una construcción de sentido, necesariamente remite a Roland Barthes, que lo concibe como «un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma» (*Mitologías* 108). Las entidades o pensamientos, en su presencia material en el discurso, no se refieren a la dimensión mítica. El mito se acerca más a lo formal que a lo sustancial. Tiene que ver con las estructuras a través de las cuales el lenguaje construye un enunciado directo. Un obrero en su calidad de objeto no es un mito, pero en su abordaje formal residiría la dimensión mítica. Al enfocarse en la forma, «el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión» (120). No se ocupa de afirmaciones ni validaciones, reconstruye la materialidad de los objetos a partir de sus formas narrativas. Se lo considera un segundo nivel de lenguaje. Una configuración en el uso del lenguaje, para superar lo descriptivo y avanzar hacia la forma. En su acercamiento hacia lo ideológico, «el mito es un habla despolitizada» (129), no busca ni pretende posicionar lecturas ni asociaciones concretas con referencias externas, simplemente reconstruye a la entidad desde la intención narrativa. Es un sistema semiológico para la reconstitución de los contenidos que se les puede adjudicar a los objetos. Se asocia con los tres términos

formales: significado, significante y signo. Estos términos son eminentemente formales y se les pueden conferir diferentes contenidos.

Aquello que se encuentra soterrado en la forma sería la dimensión ideológica del discurso. Eso que le asigna un valor que no está en lo formal, sino en la capacidad de generar adhesiones o aversiones. Ello establece un anclaje ideológico, ya que «conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, [y] le obliga a evitar unos y a recibir otros» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 36). La forma seduce, pero no convoca, en cambio, lo ideológico provoca y, en consecuencia, puede generar adscripciones o disidencias. En el terreno del discurso visual, el tratamiento de un personaje desde la forma o desde su caracterización descriptiva corresponde a la configuración del mito. Para ubicarlo desde lo ideológico hay que remitirse a las relaciones posformales que como observadores establecemos con ese sujeto. El concepto o las ideas del obrero caracterizado en un filme podrían provocar que el público espectador se acerque o se distancie del personaje, pero en términos del mito es mucho más fácil identificar los elementos formales que resulten atractivos de ese sujeto. En ese sentido, se puede concebir que «la connotación ideológica (en el más amplio sentido del término) o ética, [es] la que introduce razones o valores en la lectura de la imagen» (25).

Para abordar el tratamiento del ensayo visual se requiere retomar al menos su concepto de origen y luego avanzar hacia su vinculación con lo audiovisual. En su acepción fundante, transferida desde la literatura, el ensayo «asume el impulso anti-sistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias» (Adorno 21). Construir un relato que estructure ideas fundadas en conceptos, sin las limitaciones de la forma, es una de las premisas de un ensayo. Por lo tanto, «permite elaborar una forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, que faculta para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada y asistemática» (García-Martínez 75). En ese sentido, este género –literario y audiovisual– reconoce la agencia del realizador en su intervención simbólica en la realidad. La capacidad de edificar una reflexión sustentada en lo conceptual, pero que, así mismo, no se limita a las formas, es un atributo particular de las variables ensayísticas existentes. La unión de elementos diversos es posible, también, siempre que estén vinculados temáticamente a la estructura del ensayo. En consecuencia, «podríamos decir que el concepto de film-ensayo se refiere a un determinado trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de las imágenes y el sonido» (Domènech 84). Por otra parte, debido a que recurre a elementos estructurales y conceptualizaciones en su construcción, este ensayo audiovisual está vinculado al documental. Sin embargo, debido a las variaciones creativas que ofrece, esto no permitiría encasillarlo en un género específico.

Finalmente, el ensayo audiovisual es un espacio en el que pueden converger las dimensiones del mito y la ideología. La estructura narrativa y los diferentes elementos que intervienen en su realización se prestan para la confluencia de dos categorías que se traducen en parte de su discurso. Mito e ideología resultan en una conjunción no necesariamente complementaria, sino más bien problemática, ya que «si nuestra

sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define» (Barthes, *Mitologías* 129). Esto se debe a que la ponderación del primero sobre el segundo prefigura la despolitización del objeto revisado. Pero, de igual manera, la primacía del mito viabiliza de manera efectiva los acercamientos a su lectura. Por ejemplo, en el caso del personaje principal del filme *Tiempos modernos*, Barthes reconoce el potencial del mito sobre la ideología, porque Chaplin «aparece como una suerte de proletario torpe, todavía exterior a la revolución [por tanto] su fuerza representativa es inmensa» (*Mitologías* 23). Por otra parte, la articulación estructural del ensayo visual a partir del «*montaje duro* o lineal empleado en *Arbeiter verlassen die Fabrik* quizá dispense menos libertad receptiva pero posee a cambio mayor organicidad al acogerse a los zigzagueos, ritmos internos y efectos de acumulación semántica» (Luelmo Jareño 26). Es decir, lo formal mítico aparece preponderante sobre lo ideológico conceptual. Esto supone, también, un potencial, ya que «al mostrar al obrero ya empeñado en un combate consciente, subsumido en la causa y el partido, las otras obras dan cuenta de una realidad política necesaria, pero sin fuerza estética» (Barthes, *Mitologías* 23). En definitiva, mito e ideología libran una tensión dentro del ensayo audiovisual. Una puja de la forma sobre el contenido, y de la adscripción formal frente al acercamiento o a la desafiación crítica.

El ensayo audiovisual *Arbeiter verlassen die Fabrik*

El filme *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica, 1995) es una producción construida a partir de fragmentos de otras obras audiovisuales. Su realizador, Harun Farocki, menciona que se dedicó durante 12 meses a recopilar la «mayor cantidad de variaciones posibles del tema [...] empleados dejando su lugar de trabajo» (*Desconfiar de las imágenes* 193). Para este inventario se centró en extraer los registros de documentales, largometrajes de ficción y noticieros. El realizador del filme dejó de lado la revisión de archivos de publicidad para cine y televisión, ya que en estos formatos el obrero es uno de los temas que se mira con distancia. A partir del montaje de estos registros, Farocki construye una narración en off que acompaña al desarrollo del audiovisual. Estos elementos se conjugan para enlazar un relato en torno al obrero y su representación liminal al momento de ubicarse en el umbral de la fábrica. Se problematiza la condición del grupo en la intermediación de la infraestructura laboral, frente a la individualidad al exterior.

El detonante para la indagación de Farocki fue un fragmento de uno de los primeros registros visuales proyectados públicamente: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica de Lumière en Lyon), de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895). En este filme se observa a un grupo de obreros y obreras emerger de los portones de la fábrica en carrera hacia el exterior. Esa secuencia fundante para la historia

del cine origina la búsqueda de Farocki y, a partir de ella, articula otros recortes a su ensayo audiovisual. Entre los insumos documentales se pueden rastrear: los talleres de Volkswagen en la República Federal Alemana en 1975, el edificio central de Ford Motor Company en Detroit en 1926, la salida de trabajadores en Lyon en 1957, los talleres de Siemens en Berlín en 1934, un grupo de trabajadores de la República Democrática Alemana en 1963. De igual manera, recurre a producciones no documentales: un fragmento de la película *The Killers* de Robert Siodmak (1946), *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *El hombre de hierro* de Andrzej Wajda (1981), *Intolerancia* de David Wark Griffith (1916), *Tiempos modernos* de Charles Chaplin (1936), *El desertor* de Vsevolod Pudovkin (1933), *Clash by Night* de Fritz Lang (1952), *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni (1964) y *Frauenschicksale* de Slatan Dudow (1952), entre otras.

El ensayo visual, en el caso de *Arbeiter verlassen die Fabrik*, se presenta como una reconstrucción de fragmentos alrededor de una temática específica. Se evidencia que, para el autor del filme, hay un interés enunciativo enfocado en la figura del obrero. Todo esto complementado por una «locución fuertemente orientada que subrayaba el valor retórico de la salida de fábrica a lo largo de la historia del cine» (Luelmo Jareño 157). El director recoge los recortes audiovisuales para articularlos en una narración organizada a partir la voz en off. Es decir, el lugar desde el cual enuncia su punto de vista Farocki está definido por su acercamiento a la temática, por los segmentos recogidos y por su interés expresivo materializado en el relato. En ese sentido, el filme objeto de estudio se constituye en la enunciación personal del director con insumos narrativos para enlazar discursos.

Metodología

Tomando en cuenta la particularidad del objeto de estudio, la naturaleza de la investigación es cualitativa. Esto se debe a que, al considerar las representaciones de obreros en el audiovisual, como una de las indagaciones, el producto revisado se presta para «describir las regularidades de las realizaciones [...] empleadas para comunicar significados e intenciones [además, para] comprender e interpretar el discurso» (Alonso y Fernández 11). Por tanto, el terreno para la exploración son algunas secuencias del filme. Estos grupos de imágenes se constituyen en articuladores de discursos, ya que «la imagen gráfica es recipiente del marco cultural en el cual funciona, y es en su uso y en la forma en que espera ser recibida donde se evidencian el diálogo, las intenciones y expectativas entre las distintas partes» (Ambrosini 48). Por lo tanto, la metodología se circunscribe al análisis de discurso, acudiendo a las imágenes para graficar algunas secuencias del ensayo audiovisual como un todo.

Con la intención de indagar en la representación del obrero, la presente investigación recurre a un ensayo visual que ofrece una variada presencia de trabajadores en su estructura narrativa. El interés es revisarlo como un contenedor de discursos, en el

que se expresa una presencia de sujetos relacionados a lo laboral en varias facetas, pero con un énfasis en la salida de la fábrica. En ese sentido, la pieza *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica) de Harun Farocki (1995) es el objeto de estudio. El filme está constituido de al menos veinte secuencias de trabajadores y trabajadoras de diferentes temporalidades, geografías y formatos. Cada una de las secuencias proviene de obras (cinematográficas o no) audiovisuales previas. De todo ese universo se utilizan seis secuencias para desarrollar este análisis.

La idea de remitir el estudio a secuencias específicas se debe a que esto permite utilizarlas para organizar el análisis. Tomando en cuenta que este estudio busca articular los niveles comunicacional y obvio con la categoría de texto, y el nivel de lo obtuso con la categoría de discurso, se recurre a los tres niveles de sentido de Roland Barthes (*Lo obvio y lo obtuso* 49) en consonancia con las categorías de texto y discurso de Teun Van Dijk («El estudio interdisciplinario»). Para esto se retoman los planteamientos de Luis Alonso y Carlos Fernández, que en su propuesta sugieren un acercamiento de Barthes al análisis estructural a partir de considerarlo «una semiología general donde todos los procesos sociales comunican y transmiten sentido, sin ser, necesariamente, lenguajes formales con reglas gramaticales estabilizadas» (14). Esta premisa se constituye en el eje articulador que se utilizará en el análisis del objeto de estudio.

Finalmente, si bien las reflexiones se centran en un objeto específico, se consideró, además, como un recurso complementario, regresar la mirada a otras producciones audiovisuales enfocadas en dos ámbitos: en el ensayo visual y en la representación de obreros. Con el objetivo de ampliar el panorama, para aportar con elementos a la investigación, se revisaron algunos materiales conexos de los cuales provienen los componentes del filme. Es decir, para abordar la representación del obrero en el filme es importante considerar el contexto visual en el que se inscribe ese discurso. En definitiva, se revisaron productos análogos –en términos formales y representacionales– para configurar un marco de referencias equivalentes que contengan cualquier dispersión probable al momento de construir las reflexiones.

Resultados

Para avanzar a la revisión del filme, en primera instancia se enuncia de manera breve al autor y su obra. Luego, se recurre a seis capturas del audiovisual, utilizadas como referencias visuales de las secuencias que lo integran. Cada una de las imágenes remite a uno de los fragmentos empleados en el ensayo visual. Son referencias que aluden a ambos productos: al filme de Farocki y al audiovisual, que es su fuente original. Estas imágenes se utilizan al momento del análisis, ya que las tres categorías requerirán de ellas para graficar la reflexión. Las categorías de análisis utilizadas, como ya se mencionó anteriormente, se remiten a las propuestas epistemológicas de Roland Barthes y Teun van Dijk. Para esto, la reflexión estará organizada en tres momentos (niveles)

que se corresponden con las categorías de análisis: nivel comunicacional-textual, nivel obvio-textual y nivel obtuso-discursivo. Es decir, en cada uno de estos acápites la participación de imágenes y secuencias del filme será significativa, en función de las necesidades del mismo análisis.

El autor y la obra

Harun Farocki nació en la antigua Checoslovaquia el 9 de enero de 1944, en la ciudad Nový Jičín, y murió en Berlín en 2014. Perteneció al movimiento denominado *Nuevo cine alemán*, y con el tiempo se distanció para construir su propio camino. Su particularidad fue el cine con articulaciones políticas, crítico, de izquierda, pero, sobre todo, reflexivo y cuestionador. Durante su vida realizó alrededor de 120 producciones audiovisuales e instalaciones. En su obra reflexiona acerca de las imágenes y su valor en tanto expresión signífica sujeta a interpretaciones. Autor y editor de la revista *Filmkritik*, de 1974 a 1984, participó con ensayos y crítica cinematográfica. Docente universitario en varias instituciones de Europa y Estados Unidos; en su proceso de enseñanza y su trabajo intelectual –en revistas, libros y exposiciones– fue un enérgico crítico y teórico (Eshun). Adicional a su trabajo intelectual y cinematográfico, «siempre al margen del cine comercial, trasladó su obra al museo porque encontró en la videoinstalación una forma más eficaz de expresar sus ideas» (Alcalá 62).

El audiovisual *Arbeiter verlassen die Fabrik* es una producción realizada en 1995. Tiene una duración de 36 minutos y está constituido sobre la base de dos recursos: narración en off y fragmentos audiovisuales de otros filmes. Es una reconstrucción documental atravesada por la voluntad interpretativa del realizador, materializada en su locución. El montaje no supone ninguna novedad técnica: cortes directos organizados en función de los momentos narrativos en los que se incluye cada fragmento. No se observa una estructura cronológica ni geográfica. Se distribuyen indistintamente los recortes audiovisuales, sin otra pretensión que acompañar a la voz narrativa. Los escenarios en los que se desarrollan las acciones están por fuera de la fábrica. Las secuencias que se utilizan muestran a los personajes en el umbral de su lugar de acción. El realizador, con este objetivo, combina imágenes en color y en blanco y negro, secuencias de ficción y de no ficción, recortes con sonido y silentes. El espectro es completamente amplio en función de la necesidad expositiva que supone la temática. Tal como lo menciona Farocki, «un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían» (*Desconfiar de las imágenes* 119). El filme sería, así, un compendio de distintos elementos articulados temáticamente, es decir, un ensayo visual que utiliza el archivo más allá de la temporalidad en la que se inscribe la obra original.

Es importante aludir a las secuencias que sirven para canalizar la reflexión:



FIGURA 1

Obreras saliendo de fábrica es una imagen que corresponde a la secuencia *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895).

Fuente: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Lumière y Lumière, 1895 (Farocki, Arbeiter 00:00:11).



FIGURA 2

Obreros marchando en bloque forma parte del filme de ficción *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927).

Fuente: *Metrópolis*, Lang, 1927 (Farocki, Arbeiter 00:05:05)

Los fotogramas mencionados corresponden a algunos de los fragmentos que forman parte del filme analizado. El denominador común que los articula es que se remiten de manera específica a un lugar para la interacción de los obreros. Grafican umbrales, espacios que demarcan la frontera entre un adentro y un afuera.

Nivel comunicacional-textual

El primer nivel de sentido que se convoca en el presente análisis es el comunicacional, articulado a un primer acercamiento a lo textual. Aquel nivel informativo que para rastrearlo «basta con un saber, en cierto modo ya implantado por el uso en una cultura bastante amplia» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 31). Ese conocimiento, de alguna manera común, que tenemos al momento de identificar la información que nos ofrece la imagen; lo que se ubica de manera directa, lo reconocible, lo que se puede hallar de manera explícita. La única mediación que se necesita para interactuar con este nivel de sentido, en el caso de la imagen o el audiovisual, es el sentido de la vista y el oído. Además de un marco que nos permita relacionarnos con el objeto desde el ejercicio de decodificar. Por otra parte, vemos que este primer nivel se relaciona con la semántica textual, en la medida en que alude al «conocimiento social, compartido, [...] un iceberg semántico del que sólo se expresa la parte visible [...]» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 140). Una vez más se apunta a un primer nivel de acercamiento de lo que no está oculto, sino de lo que se muestra para ser asimilado a partir de las configuraciones personales de quien lee, observa o escucha. Esto no supone una complejidad en el proceso, es una interacción básica sometida a los alcances y a las limitaciones de las codificaciones comunes. Es decir, tanto lo comunicacional como lo textual en este nivel se ocupan de «identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: constituye una descripción denotada de la imagen» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 36). Un nivel inicial de sentido, de comprensión textual, en el cual «el significado del texto mismo es construido y representado en la memoria de un modo gradual y estratégico como una *representación textual*» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 145). En definitiva, los elementos que corresponden a este primer nivel de sentido se ubican en lo explícito, lo denotado, lo textual, lo informativo, lo comunicacional.

En las secuencias del filme revisado se puede ubicar este nivel de sentido en varios elementos y aspectos. En *Obreras saliendo de la fábrica* [Figura 1] se ve claramente a un grupo de personas abandonar un lugar. La voz en off repasa en su condición de trabajadores fabriles. El conjunto de obreras y obreros emerge de los portones e invade una calle. Son varias mujeres y menos hombres en carrera hacia el exterior del lugar, pero también a lo externo del encuadre. La imagen nos muestra a hombres con traje y sombrero, y a mujeres con llamativos vestidos. *Obreros marchando en bloque* [Figura 2] muestra a dos grupos intercambiando sus lugares, unos vienen y otros se van.

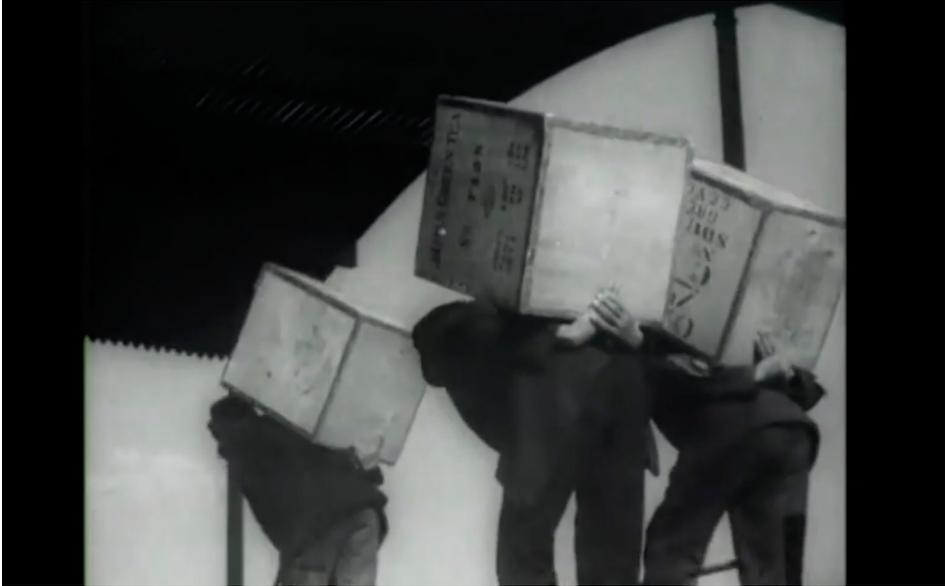


FIGURA 3

Estibadores con carga pertenece a la película *El desertor*, de Vsevolod Pudovkin (1933).

Fuente: *El desertor*, Pudovkin, 1933 (Farocki, Arbeiter 00:09:42)



FIGURA 4

Policía reprende a obrero es un fragmento extraído de *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin (1936).

Fuente: *Tiempos modernos*, Chaplin, 1936 (Farocki, Arbeiter 00:15:58)

Un túnel es el lugar liminal del proceso de intercambio. Marchan acompasados desde y hacia un sitio común. La locución menciona que es el lugar del trabajo de donde salen y al que entran. En *Estibadores con carga* [Figura 3] se observa a sujetos con pesadas cajas sobre su espalda. El fragmento completo muestra a un grupo de personas expectantes en las afueras del recinto. Aparecen un par de primeros planos de los rostros observando a los sujetos con la carga a cuestas. Uno de los cargadores cae agotado por el peso. Los de afuera esperan para el recambio de lugar con el sujeto que ha caído. En *Policía reprende a obrero* [Figura 4] se observa a un trabajador junto a un policía. Ambos tropiezan fuera del portón luego de que la fábrica ha sido desalojada. El encuentro sucede de manera abrupta y el policía empuja al sujeto. El trabajador se aleja del lugar y accidentalmente golpea a otro policía con una piedra. El sujeto es detenido, y los ánimos de la muchedumbre se encienden. En *Obrero y obrera conversan* [Figura 5] dos personajes entablan un diálogo. Luego de encontrarse fuera de una empacadora de pescado, caminan una corta distancia en medio de otros personajes. Se detienen y se ubican frente a frente para comentar un tema común. Finalmente, *Obrero mirando al exterior* [Figura 6] muestra a un trabajador tras el enrejado que limita la fábrica. El sujeto llega ahí luego de correr brevemente en medio de otros obreros. Está a la búsqueda de alguien. No alcanza a llegar al encuentro y se queda mirando a través de las rejas.

Este primer nivel de sentido nos circunscribe a las secuencias a partir de información básica. No hay posibilidad de llegar más allá de una exploración inicial. Un acercamiento que resulta posible debido a que contamos con los sentidos (en términos fisiológicos) para sustraer esa información del objeto de estudio. Se observa a los personajes, los lugares y los distintos elementos que conforman las escenas, y se los categoriza en función de una lectura primigenia. Se identifican los roles de los personajes debido a la información extraída o entregada por la locución. Hay códigos comunes que compartimos con los realizadores, eso permite decodificar la imagen y configurar el nivel de sentido comunicacional-textual.

Nivel obvio-textual

Este nivel de sentido se remite a lo obvio y a un segundo acercamiento con lo textual. Un nuevo cruce de categorías conjugadas para el análisis del producto audiovisual. Este nivel de análisis simbólico es el de la significación. Se ocupa del análisis «[...] en base de una semiótica algo más elaborada que la primera, una semiótica segunda, o neosemiótica de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo» (Barthes, *La cámara lúcida* 50). Responde a la ubicación de códigos estratificados en una segunda capa, ya que superada la descripción del nivel informativo, los elementos presentes en la imagen pasan a tener un valor simbólico para ser interpretados. El acercamiento ya no es simplemente con fines de decodificación.



FIGURA 5

Obrero y obrera conversan es parte del largometraje de ficción *Clash by Night*, de Fritz Lang (1952).

Fuente: *Clash by night*, Lang, 1952 (Farocki, Arbeiter 00:27:48).



FIGURA 6

Obrero mirando al exterior es una secuencia de la película *Frauenschicksale*, de Slatan Dudow (1952).

Fuente: *Frauenschicksale*, Dudow, 1952 (Farocki, Arbeiter, 00:31:22).

Se evidencia un ejercicio interpretativo que requiere de un marco de significación común. En este nivel «los textos no “tienen” significados sino que los usuarios del lenguaje les asignan significados o, para expresarlo con más precisión, la asignación de significado se produce a través de los procesos mentales de los usuarios del lenguaje» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 145). Es la configuración de un encuentro con la imagen a partir de un ejercicio denotativo. En la imagen, lo expuesto no es fortuito, «es intencional (lo que ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos [...]» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 51). En este encuentro, entre lo obvio y lo textual de segundo orden, se identifica un acercamiento a la retórica de la imagen. Es decir, puede surgir de construcciones sociales distintas, y de igual manera provocar interpretaciones disímiles. Es un nivel que considera que «los lectores tienen una representación única y personal» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 145), ya que entran a tener un rol en la interpretación de sus marcos sociales, culturales, estéticos, prácticos.

Este segundo nivel de sentido se expresa en la significación que se pueda dar a los elementos inscritos en el grupo de imágenes utilizadas para el análisis. Así, en *Obreras saliendo de la fábrica* [Figura 1] el portal se configura como umbral que remite a dos lugares opuestos, pero articulados por el grupo de trabajadoras y trabajadores. Los sujetos dejan a sus espaldas la zona del trabajo y con esa acción quedan atrás las regulaciones que los limitan. Así mismo, avanzan presurosos hacia otro lugar que representa la libertad. Invaden la calle con la urgencia de retomar la vida dejada en pausa. En *Obreros marchando en bloque* [Figura 2] la masa de sujetos uniformados marcha acompañada. Cabizbajos representan el agobio. No hay diferencia entre salir o ingresar. El portal aquí es un túnel al que no se le ve una salida. Un símil de su condición. El permanente retorno al lugar del trabajo. Despersonalizados son todos similares, no hay individuos, su condición de existencia es solamente colectiva. La secuencia de *Estibadores con carga* [Figura 3] muestra los rostros macilentos de un grupo de desempleados. Están en paro. Las miradas en primer plano representan su condición de margen fuera del margen. Atentos esperan convertirse en sustitutos inmediatos de algún obrero que se desplome agotado por el pesar del trabajo. Al caer un estibador, el grupo de los parados corre presuroso para reemplazarlo. Solamente uno es seleccionado, un joven que se separa de la masa e ingresa por el portón. La condición de los sujetos en esta secuencia es compleja y contradictoria, ya que representan la ambigüedad de su condición de individuos frente a lo colectivo. En *Policía reprende a obrero* [Figura 4] los dos personajes encarnan universos escindidos. El primero representa la ley y el otro la ruptura de lo normativo. Este obrero es empujado por el policía para que abandone el lugar, mientras que un grupo de trabajadores se encuentra en huelga. Dos grupos enfrentados, cada uno en representación de esa adscripción colectiva a la que pertenecen. El trabajador accidentalmente golpea con una piedra a un policía, es detenido y de manera fortuita se convierte en un abanderado de la protesta. En *Obrero y obrera conversan* [Figura 5] aparece una pareja al momento de abandonar su lugar

de trabajo. Dialogan mientras avanzan y toman distancia del sitio que simboliza su condición obrera. Ambos, jóvenes y esbeltos, conversan sobre una problemática, fresca como su imagen, acerca de la violencia contra la mujer. Ella lo confronta y él minimiza el tema. Cada uno representa una posición respecto a una problemática vigente hasta la actualidad. Por último, en la secuencia *Obrero mirando al exterior* [Figura 6] el trabajador tras las rejas representa la sujeción a una condición. Previamente una mujer lo buscaba, pero no pudieron encontrarse. Ella es conducida a una cárcel y él queda enrejado en su circunstancia obrera. No se materializa el encuentro, por tanto, queda aprisionado en su realidad tras las rejas. Para este obrero no sucede el acceso a la vida al momento de atravesar el umbral fabril.

En consecuencia, el nivel de lo obvio-textual contiene a las representaciones simbólicas determinadas por nuevos marcos referenciales. Las interpretaciones suceden debido, por un lado, al acceso a la descripción del primer nivel comunicacional, pero, sobre todo, por las asociaciones que con esa información se generen, es decir, a los significados que se puedan asignar a las secuencias a partir de información básica y del universo interpretativo. Este es un segundo paso en el camino hacia la producción de sentido. Supone una exploración más avanzada. La imagen (secuencia en este caso particular) ya es interpretada a través de la decodificación primaria del nivel anterior. Los personajes ya no son únicamente sujetos descritos. Ahora existen personajes cumpliendo roles, significando y representando. Además, los escenarios que se convierten en contextos relacionales con los sujetos pasan a aportar en el desarrollo de las situaciones.

Nivel obtuso-discursivo

El tercer y último nivel tiene que ver con lo obtuso articulado a lo discursivo. Supone un nivel de complejidad o de libertad interpretativa desarrollada. Los elementos presentes en este análisis no responden a estructuras o marcos referenciales rígidos. La contingencia del sujeto se hace presente y se evidencia que el discurso «no está limitado al análisis “textual” sino que también da cuenta, por un lado, de las relaciones entre las estructuras del texto y del habla, y, por otro, de sus “contextos” históricos, culturales, sociales o cognitivos» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 138). Es decir, en el proceso de producción de sentido, los sujetos requieren de marcos de referencia para articular los distintos elementos preexistentes en la imagen. Por otra parte, una vez que los dos niveles previos (comunicación y significación) son trabajados en la imagen, «el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 52), ya que alude a que lo analítico formal resultaría limitado para su implementación. Si bien el contexto es un recurso que posibilita la producción de sentido obtuso y de discurso, también el sentido puede fugarse del marco referencial. Este nivel de sentido, el de la significancia, se muestra «en oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación» (51), pero,

al mismo tiempo, el conjunto de todos los niveles de sentido permite complementar el análisis. Es factible pensar que «los análisis críticos del significado del discurso [...] a menudo implican el intento de reproducir las creencias presentes en los modelos subyacentes del hablante/escritor» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 146). Una tensión muchas veces contradictoria, ya que entra en juego la dimensión subjetiva de los intervinientes en el proceso. Es un nivel que «conlleva cierta emoción [y] que se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 57).

En este nivel, luego de revisar los dos anteriores, la proximidad con los sujetos representados llega a incidir en las valoraciones. La subjetividad se torna contingente y puede conducir el análisis. En la secuencia *Obreras saliendo de la fábrica* [Figura 1] parecería haber una emoción inminente. El grupo, por las imposiciones patronales, emerge vital. El retorno al exterior conlleva el desborde de la masa en precipitada carrera. La fábrica queda atrás y arranca la vida por fuera. Es el retorno al espacio común, más allá de la presión del sometimiento al devenir del capital. En *Obreros marchando en bloque* [Figura 2] el agobio se evidencia en los cuerpos que a paso lento avanzan. Indistintamente del lugar al que se dirigen, afuera o adentro, la marcha es fúnebre. El plano inquieta por el punto de fuga, la composición rígida y la organización geométrica de los elementos. Los personajes sin semblante conmueven. El cuerpo obrero (en sus acepciones) es una máquina sometida al rumbo del funcionalismo dirigido a la producción. La condena se mantiene para quienes ingresan y para quienes salen. En la secuencia de *Estibadores con carga* [Figura 3] la mirada de los sujetos está fijada en el trabajo de los otros. El oficio deviene en botín. Los que lo poseen se esfuerzan hasta el colapso y los que no lo tienen esperan pacientes por su turno. Una sensación ambivalente se provoca en el grupo externo. Son desempleados a la espera de ocupar una plaza, sin cuestionar nada. Su presencia expectante convoca a la muerte de los obreros. A la dicotomía económica convencional entre patrón y obrero le sobreviene la de la existencia. La nueva contradicción se establece entre el desempleado y el empleado, el esquirol y el trabajador, el que espera la muerte del obrero y el que se entrega a ella con su esfuerzo final. *Policía reprende a obrero* [Figura 4] es una de las secuencias que rompe con la dinámica del drama cinematográfico. El sujeto obrero es un bufón accidental. Su participación no es desde la literalidad de la interpretación rigurosa del papel ficcionado. El sujeto expone a un trabajador casual más que causal. La contingencia lo invade y detona el humor. No lleva inscrita una arenga, pero es capaz de abanderar la movilización del bloque de obreros. No lo precede un manifiesto, pero confronta a la policía con su impericia, y esto, finalmente, motiva a toda la manifestación. En *Obrero y obrera conversan* [Figura 5] la pareja de a poco se aleja del lugar que los ancla al trabajo. Es como si con ese encuentro iniciaría la vida externa por fuera de la labor. La cámara en un trávelin acompaña el diálogo mientras dejan atrás el recinto. Los cuerpos esbeltos insinúan proximidad mutua, comparten un dulce, se miran, discrepan, finalmente son dos escapando del perímetro laboral. Son próximos entre ellos y con el

público espectador, todos buscando distancia del agobio del trabajo. La expectativa es acompañar su diálogo, pero el trayecto se corta y se detienen. En la última secuencia, *Obrero mirando al exterior* [Figura 6], el desencuentro está marcado por una barrera. Al inicio de la secuencia, una mujer aparece buscando a alguien. Inquieta saber si el encuentro sucederá. El lugar está lleno de personajes, pero su búsqueda es infructuosa. Se agota el tiempo y no hay desenlace idílico. Aparece el obrero y no la encuentra. La escena marca la angustia de los sujetos sometidos al tiempo fraccionado por el trabajo. El trabajador no termina de salir de la fábrica y, finalmente, se sitúa detrás de una barrera.

En suma, el nivel de lo obtuso-discursivo ofrece cierta amplitud reconstructiva para el abordaje del análisis. Esto es posible debido al camino recorrido: atravesar la descripción, avanzar a la interpretación, para llegar a la significación. Los elementos interpretativos devienen en marcas que ejercen influencia en el proceso de significancia. Los enunciados –en primera instancia explícitos, luego simbólicos– conducen la reconfiguración del estudio. Se expresa una organización subjetivada de los elementos presentes en la imagen. Es un nivel de interacción completa con el objeto. El proceso sucede por la conjunción de interpelaciones, cuestionamientos, controversias, diálogos. En definitiva, es el nivel completo y complejo de análisis de sentido.

Conclusiones

Los niveles de sentido, conjugados con las categorías texto y discurso, funcionan como parte de un proceso para el tratamiento analítico de un producto audiovisual. El caso del filme *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica) contrapone dos aspectos: la fábrica y el registro audiovisual. El primer elemento se establece como el lugar para el desarraigo. El obrero desde el portón expresa el límite de su pertenencia. El umbral de la fábrica expone al sujeto factible y al sujeto incierto. En ese sentido, la película de Harun Farocki (1995) demuestra que el germen visual del obrero, la secuencia *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière y Lumière), también puede ser entendida como el ocaso simbólico del personaje moderno. El apareamiento cinematográfico del trabajador como sujeto social, exponía también el correlato de su desaparición, ya que la expresión ontológica del obrero estaba en el perímetro del recinto que lo acogía. Es decir, el ensayo audiovisual de Farocki expone el límite de la constitución visual de ese sujeto. La mirada para pensar al obrero no se ubicó al interior de la fábrica. Su visualidad, en términos de caracterización, simbolismo y significado, estuvo ubicada en el limen del recinto laboral.

El tratamiento de este sujeto obrero, en el ensayo visual analizado, prefiguró su constitución mítica e ideológica. En primera instancia, el mito en las secuencias revisadas se ubica en un estadio posterior a la descripción. Se encuentra articulado al nivel de lo obvio, en su dimensión formal que lo constituye en mito. Así también, en la reconstrucción de la entidad a partir de una organización enunciativa enfocada en

una temática. De igual manera, en las articulaciones simbólicas para la configuración connotativa del sujeto expuesto en la imagen. Por otra parte, se encuentra la dimensión ideológica, en la cual «[...] el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen [y] le obliga a evitar unos y a recibir otros» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 36). Es el nivel del sentido obtuso el lugar para demarcar la aceptación o el rechazo. Alude, fundamentalmente, a lo que se esconde detrás de la forma. En las relaciones que –como observadores– establecemos luego de superar los dos niveles de sentido iniciales. Responde en gran medida a la subjetivación que incide en el proceso de producción de sentido.

En las secuencias revisadas hay varios ejemplos de estas categorías. Brevemente se mencionarán dos: las obreras [Figura 1] al salir de la fábrica, en su representación formal visual, aluden a la libertad, en ese aspecto se constituyen en mito. En cambio, en su rol como sujetos sociales circunscritos a un sistema de representación, en su anhelo individual y colectivo de esa libertad, como una concreción ubicada más allá de cualquier edificación fabril, ahí radica su dimensión ideológica. Esta sola ejemplificación permite sugerir que existe una contraposición entre lo que implican mito e ideología. El mito llega y seduce en términos formales o estéticos. En cambio, lo ideológico supone una toma de decisión en términos éticos. Requiere de la adscripción convocante a algo que implica la rigurosidad del compromiso, ya que puede «tener funciones ideológicas cuando comportan consecuencias evaluativas específicas» (Van Dijk, «El estudio interdisciplinario» 140). De igual manera, en la secuencia que corresponde al filme *Tiempos modernos* [Figura 4], el obrero personificado desde lo formal cautiva. Es un sujeto con gracia y una participación accidentada que no exige la rigurosidad de lo ideológico. Ahí radica su valor, en la potencia representativa de esa figura connotada y simbólica. Es fácil asociarse a ese sujeto gracioso que irrumpe con sus formas en las escenas del filme. En cambio, cuando ese sujeto se constituye en discurso, por una participación que exige toma de postura, configura un límite para filtrar el acercamiento o el rechazo. Es decir, el obrero, en tanto sujeto social, en su dimensión mítica se presentaría despolitizado, o al menos con una configuración política no convencional. En cambio, desde lo ideológico, podría terminar desterritorializado, ya que su adscripción exigiría el compromiso de la filiación rígida. En ese sentido, el ensayo visual *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica), de Harun Farocki (1995), contiene varias representaciones de trabajadores, las mismas que configuran discursos como expresión de lo mítico y lo ideológico en la representación del obrero como sujeto social. Así, el poder representativo del mito se contradice con el del sujeto ideológico politizado y la fuerza de la dimensión ética opera en desmedro de su potencia estética.

Finalmente, sin la pretensión de ser concluyente, este ejercicio de decodificación de un producto audiovisual, a partir de poner en diálogo los métodos de Barthes y Van Dijk, consiste en una apuesta por contribuir, en términos metodológicos, a la discusión sobre la producción, lectura y análisis de audiovisuales. Una propuesta en desarrollo orientada a la reflexión sobre las formas de aproximación a este tipo de producciones.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Akal, 2003.
- Alcalá, Fabiola. «La representación de la vida obrera en las imágenes de Harun Farocki. Una propuesta de contravisualización». *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, n° 14, 2017, pp. 61-69.
- Alonso, Luis y Carlos Fernández. «Roland Barthes y el Análisis del Discurso». *Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, n° 12, 2006, pp. 11-35.
- Ambrosini, Javier Dotta. «La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual». *Dixit*, n° 22, 2015, pp. 38-49. Doi: <https://doi.org/10.22235/d.v0i22.380>
- Arbeiter verlassen die Fabrik (Obreros saliendo de la fábrica)*. Dirigida por Harun Farocki, 1995. <https://vimeo.com/59338090>
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. por Fernández Medrano. Paidós, 1986.
- . *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- . *Mitologías*. Trad. por Héctor Schmucler. 12ª edición. Siglo XXI, 1999.
- Cardella, Sebastián. «Agamben, Farocki y las potencialidades disruptivas de la imagen cinematográfica». *Questión*, n° 54, 2017, pp. 273-286. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62703>
- Clash by Night*. Dirigida por Fritz Lang, RKO Radio Pictures, 1952.
- Domènech, Josep M. Català. «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, n° 34, 2000, pp. 79-97.
- El acorazado Potemkin*. Dirigida por Serguéi Eisenstein, Mosfilm/Goskino, 1925.
- El desertor*. Dirigida por Vsevolod Pudovkin, Mezhrabpom Film, 1933.
- Eshun, Kodwo. «Harun Farocki: Biography». Harun Farocki, 2015. www.harunfarocki.de/biography.html
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Ed. por Inge Stache. Trad. por Julia Giser. Caja Negra, 2013.
- Frauenschicksale*. Dirigida por Slatan Dudow, Deutsche Film AG., 1952.
- García-Martínez, Alberto. «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, n° 2, 2006, pp. 75-105.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ed. por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar/Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos/ Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador/ Enviñ Editores, 2010.
- La classe operaia va in paradiso*. Dirigida por Elio Petri, Euro International Film, 1971.
- La sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de la fábrica de Lumière en Lyon)*. Dirigida por Louis Lumière y Auguste Lumière, Hermanos Lumière, 1895.
- Luelmo Jareño, José María de. 2018. «Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 26, 2018, pp. 157-168.

- Marx, Karl. *El capital: crítica de la economía política. Libro primero, vol. 1*. Siglo XXI, 1980.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. «Manifiesto del Partido Comunista». *Antología*. Ed. por Horacio Tarcus. Siglo XXI Argentina, 2014, pp. 63-99.
- Metrópolis*. Dirigida por Fritz Lang, UFA, 1927.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad. por Yaiza Hernández. Akal, 2009.
- Novecento*. Dirigida por Bernardo Bertolucci, Produzioni Europee Associati (PEA)/ Les Productions Artistes Associés/Artemis Film, 1976.
- On the Waterfront*. Dirigida por Elia Kazan, Horizon Pictures, 1954.
- Rancière, Jacques. *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Trad. por Enrique Biondini y Emilio Bernini. Tinta Limón, 2010.
- Tiempos modernos*. Dirigida por Charles Chaplin, Charles Chaplin Productions, 1936.
- Van Diest, Camila. 2007. «Qué traman las imágenes: Notas a propósito del cine de Harun Farocki». *laFuga*, 2007. <http://www.lafuga.cl/que-traman-las-imagenes/220/>
- Van Dijk, Teun. *La noticia como discurso: comprensión estructura y producción de la información*. Trad. por Guillermo Gal. Paidós, 1990.
- . «El estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso». *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Ed. por Klaus Bruhn Jensen y N. W. Jankowski. Trad. por Juan Soler. Bosch, 1993, pp. 135-48.